

Helga von Kügelgen

Prólogo

Más de un fragmento penetra, por el contrario ... profundamente en mi alma y me causa ... un amplio, perdurable goce.

E. T. A. Hoffmann, *Die Automate*, 1814
(*Die Serapions-Brüder*, München 1966, 355)

En enero de 1995 el Director del Instituto Ibero-Americano del Patrimonio Prusiano, señor Dietrich Briesemeister, me pidió que le asistiera en la perfilación de las *Terceras Conversaciones Académicas Hispano-Alemanas* que, en colaboración con la Fundación Xavier de Salas, se llevarían a cabo en el Instituto por él dirigido. Las *Primeras Conversaciones*, que tuvieron lugar en Trujillo, Extremadura (sede de la Fundación Xavier de Salas), se centraron en «Antropología Americanista»; las *Segundas*, celebradas también en Trujillo, versaron sobre «Raimundo Lulio a la luz de las recientes investigaciones»; y las *Terce-ras* deberían girar en torno a la música.

Gracias a mi marido, Klaus Kropfinger, catedrático de musicología, no me eran desconocidos ni la materia ni los investigadores, compositores e intérpretes. Claro está que, como mexicano-alemana e historiadora del Arte, me hubiera sido más adecuado trazar un encuentro académico acerca de, por ejemplo, el intercambio artístico entre España y Alemania, e incluyendo Latinoamérica, pero esto quedará, así lo espero, para unas *Conversaciones* futuras.

Berlín se veía obligado a relacionar ambas partes del mundo musical, ya que en las Universidades y en las Salas de Conciertos eran (y, lamentablemente, todavía son) raras las ocasiones en las que se hablaba o se oía música española o se discutía sobre las influencias mutuas. Al barajar los diferentes temas que se pudieran incluir en las *Terceras Conversaciones* pensamos, verbigracia, en los «exotismos españoles» del siglo XVIII que ya empleó Bach, que conocía la zarabanda, y que aparece en el *Figaro* de Mozart, entre otros; pero la musicología no ha

investigado mucho en el campo de la iconografía y de los *topoi*. En cambio, son muchas las serenatas, óperas y poemas sinfónicos inspirados en historias y textos españoles, empezando por Georg Philipp Telemann y su *Don Quichotte der Lwenritter* o *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho*, estrenada en Hamburgo en 1761. Por nombrar solamente unos ejemplos del siglo XIX, cabe pensar en la ópera predilecta del mismo Schubert, *Alfonso und Estrella* (estrenada en Weimar, 1854), en las variaciones fantásticas en torno a un tema de carácter caballeresco, en el *Don Quixote* de Richard Strauss (1896-97) y en su *Don Juan*, poema sinfónico (1888-89), o fijarnos en Hugo Wolf y su pera *Der Corregidor* (primera versión estrenada en Mannheim 1896) basada en *El sombrero de tres picos* de Pedro Antonio de Alarcón y su famoso *Spanisches Liederbuch* (1889-90). Del siglo XX teníamos en mente los textos de Federico García Lorca *Bodas de sangre* y *Amor de Don Perlimplm con Belisa en su jardín. Aleluya erótica en cuatro cuadros*, musicados por Wolfgang Fortner como *In seinem Garten liebt Don Perlimplm Belisa*, que se estrenó en Schwetzingen en 1962; ya el mismo García Lorca había pensado en la posibilidad de música-teatro para estos cuadros eróticos. La tragedia lírica en dos actos *Bluthochzeit* se estrenó en Colonia en 1957. Nuestra idea inicial había sido el *Lazarillo von Tormes* (estrenada en Karl-Marx-Stadt, hoy Chemnitz, 1964) de Siegfried Matthus.

Inmediatamente habl por teléfono con Siegfried Matthus, pidiéndole que nos aclarara el porqué de su opción por la novela picaresca de mediados del siglo XVI y la relación que le vincula con la música española. Estuvo muy contento de que nos acordramos de su primera ópera, al igual que titubeante por el tiempo pasado; en dicho género ha adquirido hoy día una incuestionable maestría. A pesar de las varias charlas telefónicas, sus compromisos como compositor no le permitieron hacer un análisis de su obra temprana. Desafortunadamente no pudimos encontrar un musicólogo que se hiciera cargo del tema.

Al pedir a algunos distinguidos musicólogos e intérpretes que nos honraran con sus observaciones acerca de las obras de Fortner por haber participado en ellas, nos encontramos con que ya tenían las agendas comprometidas.

Para los temas de Hugo Wolf logramos ganarnos a expertos más jóvenes, como el musicólogo y director de orquesta Pedro Alcalde, el

cual felizmente se encontraba de nuevo en Berlín, esta vez no en la Universidad sino en la Filarmónica con Claudio Abbado; o el musicólogo Andreas Eichhorn el cual al instante inició su «viaje musical a España» proyectando con el romanista Friedrich Wolfzettel un seminario en la Universidad de Francfort sobre «El sombrero de tres picos de Alarcón en la literatura y la música».

Fue Pedro Alcalde quien nos habló del compositor Mauricio Sotelo, gran conocedor de la filosofía y de la poesía alemanas e inspirado por ellas. Al proponerle que diera una ponencia en las *Terceras Conversaciones Académicas Hispano-Alemanas*, bautizadas entretanto por nosotros como «... y las palabras ya vienen cantando ... Texto y música en el intercambio hispano-alemán», comprendió en seguida la alusión al *Epitaffio per Federico García Lorca* (1952) de Luigi Nono y, por suerte, aceptó la invitación. Ahora, tres años más tarde, después de haber sido premiado con el prestigioso galardón Ernst von Siemens Förderpreis en junio de 1997, nos sería más difícil conseguir su participación, puesto que los múltiples encargos que recibe le obligan a posponer y cancelar algunos estrenos.

El señor Briesemeister pudo persuadir al compositor y traductor español, Juan Luis Milán, residente en Berlín, a que se decidiera por «Arnold Schönberg y Roberto Gerhard», otro tema que habíamos propuesto.

Trasladando estas propuestas al director de la Fundación Xavier de Salas, el filósofo Jaime de Salas, y a Jorge de Persia, entonces Director de la Fundación Manuel de Falla de Granada, nos nombraron otros musicólogos como Susana Zapke y Eckhard Weber, que cubrirían, al igual que el mismo Jorge de Persia, la recepción cultural alemana en compositores españoles. La deseada participación de compositores de renombre relacionados con la cultura alemana e influídos por la misma, como, por ejemplo, Cristóbal Halffter y Luis de Pablo, fue imposible por cuestiones de fechas. Con gran satisfacción recibimos al internacionalmente conocido pianista de cámara y de acompañamiento, Don Miguel Zanetti, al cual invitó Jorge de Persia. Nos honró con su exposición sobre las relaciones entre la canción de concierto española y el «Lied» alemán, a pesar de estar fuertemente acatarrado. Lamentablemente no nos ha llegado su contribución y la grabación de su exposición es de muy difícil transcripción.

Al llevar a cabo en este corto plazo las *Terceras Conversaciones Académicas Hispano-Alemanas*, el 2 y 3 de octubre de 1995, bajo los Auspicios de la Dirección General de Relaciones Culturales del Estado Español, nos dieron unas palabras de bienvenida el entonces Presidente del Patrimonio Prusiano, el Profesor Werner Knopp y el compositor y entonces Director General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores español, Don Delfín Colomé. Por parte de la prestigiosa Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel, la tercera institución integrante de las Conversaciones Académicas Hispano-Alemanas, enriqueció el coloquio el polifacético filósofo Profesor Friedrich Niewöhner con sus comentarios y su papel como moderador.

En el presente libro el romanista Dietrich Briesemeister, que ejerció de anfitrión, nos ofrece un panorama general de las traducciones de los románticos alemanes y la innovación de la lírica española a través de las traducciones de Heine por Eulogio Florentino Sanz, que dejarán honda huella en Bécquer.

Pedro Alcalde se pregunta, en sus reflexiones sobre el *Spanisches Liederbuch* de Hugo Wolf, por el otro como nación en las relaciones España-Alemania. El «Lied» romántico desconoce la dramatización del arte hecho para el público: el Yo habla, canta palabras. Palabras de otro. El otro como plural. La constitución del Yo como apropiación de la alteridad.

Andreas Eichhorn despliega en su análisis del *Corregidor* de Hugo Wolf su búsqueda para abrir nuevos caminos al teatro musical después de Wagner. Como alternativa al drama musical wagneriano, concibe el ideal de una ópera ligera y graciosa de carácter popular-mediterráneo. Mientras se distancia de Wagner en cuanto al sujeto y al género, su música queda muy ligada a la del mismo. La incoherencia musical del *Corregidor* se basa, por consiguiente, en un conflicto no resuelto: el colorido folklórico intencionado por Wolf, cuya característica musical es cierta simplicidad, se opone al procedimiento complejo del leitmotiv: el momento lírico se niega al proceso dramático musical.

Jorge de Persia explica las coincidencias de las propuestas filosóficas de Ortega y Gasset y las ideas de Manuel de Falla. A juicio del filósofo la diferencia esencial entre la cultura germánica y la cultura mediterránea consiste en que la primera es la cultura de las realidades profundas y la segunda la de las superficies. De Persia describe, por un

lado, el acercamiento de Falla para enriquecer la perspectiva mediterránea con elementos fundamentales como la reflexión y el llegar a la esencia de las cosas y, por otro lado, también el alejamiento.

Eckard Weber investiga la influencia de Richard Wagner en Felipe Pedrell y Manuel de Falla. Pedrell utilizó las ideas de Wagner expuestas principalmente en *Oper und Drama* para su propio fin de escribir una ópera nacional española. La recepción de Manuel de Falla es distinta. En su artículo sobre Wagner realza algunos aspectos que le parecen positivos; sobre todo le complace el *Parsifal*. En sus composiciones Falla no puede liberarse totalmente de la influencia de Wagner.

Juan Luis Milán analiza las circunstancias del contacto personal del compositor vanguardista vienés Arnold Schönberg y el compositor catalán Roberto Gerhard y la recepción de las técnicas schönbergianas por parte del segundo y su posible trascendencia para la música española posterior.

Susana Zapke muestra cómo, hacia los años 50, una generación de compositores españoles rompen con el «conservadurismo nacionalista» y se abren a los nuevos lenguajes musicales. Uno de los puntos clave de referencia será Alemania.

Las páginas de Mauricio Sotelo son muy diferentes a las de los musicólogos. Se trata de fragmentos, ráfagas de un artista, de un compositor. Cito su resumen:

«La palabra que canta –dice, traduce, dis-locar, inquieta– apunta hacia lo que le es más propio, hacia su causa y fundamento, hacia un fondo suyo que es abismo, *Grund* que es también *Ab-Grund*. Y en ese movimiento: *crea signo*.

Es, precisamente, ahí, en el decir, traducir, dis-locar, en donde la palabra-sonido va creando espacio propio, espacio que se configura y funda como realidad, como misterio de la diferencia misma, como raíz del conocimiento y del pensar, como canto y ofrenda de amor.»

Al final de la contribución de Mauricio Sotelo, podemos leer/escuchar su composición *Memoriae* (1994), que apareció en disco compacto (SIB-005) grabado por la Saarländischer Rundfunk, editado digitalmente en *AXIS* y publicado por y con la revista *Sibila* (número 5, Sevilla 1996), que Klaus Kropfinger caracteriza en dichas publicaciones con las siguientes palabras:

«Parece como si no solamente en la ... obra, *Memoriae* ... para violoncello y contrabajo (1994), el texto de José Angel Valente que se esconde tras la composición tuviese con el 'cuadrado mágico' [el palíndromo] un denominador común: el enigma, el misterio en la fértil tierra sin límites de la creatividad. Valente acentúa el inagotable sentido último de la obra de arte, nunca aprehensible a través de la explicación o la interpretación. En *Memoriae* ... parece como si a partir del compás 59/60 la composición se ensimismase en su propio secreto. Lo fascinante aquí es que esta impresión nos llega a través de la refinada paleta de matices en la producción del sonido, y ello, hay que tenerlo en cuenta, utilizando instrumentos tradicionales.

Si bien no existe aquí un 'desarrollo' en sentido clásico, sí seremos, sin embargo, testigos de una elevación hacia el interior, y este 'interior' es a la vez el punto más alto. Todo lo contrario a lo que pudiese ser una música 'programática'. Más bien se tiene la sensación de que la música, a través del propio sonido –fundamentalmente *pizzicati* de armónicos y *portati* del arco–, se fuese hundiendo en el secreto de sí misma. Es aquel 'enigma', última puerta por siempre sellada –remitiéndonos a la afirmación de Valente, propio de cada poema, de toda verdadera obra de arte.»

Al enmarcarnos en el intercambio hispano-alemán, hemos decidido publicar los trabajos en el idioma en el que nos han sido enviadas las ponencias, agregando solamente resúmenes en español de los artículos alemanes.

Así presentamos al lector el resultado de esta aproximación a la reciprocidad de texto y música entre España y Alemania en el campo músico-cultural que, por supuesto, es un «fragmento» y no puede pretender abarcar más; esto se deja a futuros encuentros, que requieren más tiempo, más investigaciones; nosotros sólo hemos querido dar un primer paso.

No nos queda más que dar las gracias a la Universal Edition por el gentil permiso para reproducir la partitura de Mauricio Sotelo; a la Asociación «Wirtschaft und Gesellschaft e.V.» de Erlangen y a la Oficina Española de Turismo de Berlín por su generoso apoyo; y a los colaboradores del Instituto Ibero-Americano, la señora Pietryga, que nos ayudó en la organización, la señora Seibt por el trabajo de composición, y los señores Vollmer, quienes con una habilidad enorme se han encargado de la puesta a punto del libro.